

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

Sonner comme soi-même

Ce que ne nous disent pas les vies de Billie Holiday

Jean Jamin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21694>

DOI : 10.4000/lhomme.21694

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 179-197

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin, « Sonner comme soi-même », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21694> ; DOI : 10.4000/lhomme.21694

Sonner comme soi-même

Ce que ne nous disent pas les vies de Billie Holiday

Jean Jamin

*Your voice sounds a little strained that's all.
But if I hadn't heard you before, I wouldn't notice nothing.
I'd still be moved. Maybe even moved more, because it sounds like
you been through something. Before it was beautiful too, but you
sound like you through more now. You know what I mean?*

Gayl Jones, *Corregidora*.

EN L'ESPACE d'un trimestre paraissent en français trois livres sur la vie et la carrière de la grande chanteuse noire américaine Billie Holiday, née le 7 avril 1915 à Philadelphie, sinistrement morte à quarante-quatre ans au Metropolitan Hospital de New York le 17 juillet 1959. Ils viennent s'ajouter aux quelque quinze ouvrages, dont deux bandes dessinées, publiés en France lors des précédentes décennies, sans compter la quarantaine d'études monographiques (biographies, discographies, iconographies, documentaires cinématographiques) qui, depuis sa mort, sont sorties aux États-Unis ou en Grande-Bretagne.

Ce n'est guère s'avancer que de dire qu'aucune autre musicienne (ou musicien) de jazz n'a attiré à ce point l'attention des critiques, des écrivains, des chercheurs et des éditeurs, au risque de la redondance et parfois – il faut le souligner – de l'indécence, traduisant donc un singulier acharnement biographique. Il est d'autant plus singulier que, à côté ou au-delà de la vie, l'œuvre musicale est là, intacte, profuse, évidente : l'essentiel sinon la totalité en a été transféré numériquement sur CD ; la plupart, réunis parfois en intégrales enregistrées sous tel ou tel label (Columbia, Commodore, Verve), sont accompagnés de copieux livrets comportant des informations discographiques très précises (lieux et dates des enregistrements, numéro de prises, composition des orchestres, ordre et identification des solistes, producteur des séances et, dans certains cas, transcription des chansons gravées).

À propos de Véronique Chalmet, *Billie Holiday*, Paris, Payot & Rivages, 2005 ; de Sylvia Fol, *Billie Holiday*, Paris, Gallimard, 2005 (« Folio Biographies ») ; d'Alain Gerber, *Lady Day : histoire d'amours*, Paris, Fayard, 2005 ; et de Julia Blackburn, *With Billie*, New York, Pantheon Books, 2005.

Je remercie Jean-Pierre Digard, Bernard Lortat-Jacob et Patrick Williams de la lecture attentive qu'ils ont bien voulu accorder à cet À Propos.

À PROPOS

Mais pourquoi la compréhension de l'œuvre devrait-elle se doubler d'une telle débauche de récits, de commentaires, d'exégèses sur la vie de celle qui l'a produite ? Aussi hâtive et naïve soit-elle, la question mérite d'être posée et creusée, au moins pour trois raisons. En premier lieu, l'art de la chanteuse, tant sur le plan du style, du contenu que de la technique musicale, resterait – je reviendrai plus loin sur cet aspect – « *ultimately mysterious* »¹. En deuxième lieu, la majorité des « histoires » ci-dessus évoquées ne font que renforcer ce mystère par le fait qu'elles se complètent moins qu'elles ne se superposent, ne se reprennent ou ne se répètent ; chemin faisant, elles semblent transposer le modèle « thème et variations » dans leurs écritures comme si les auteurs avaient été insidieusement contaminés par l'approche vocale de leur sujet et la structure strophique de son répertoire. En troisième lieu, l'existence et la carrière de Billie Holiday, ainsi mises en récit, ressassées, et, d'une certaine manière, livrées en pâture, font ressortir ce « paradoxe biographique » qu'avait déjà signalé Roland Barthes et que commente François Dosse dans sa somme sur la biographie en tant que genre littéraire² : à savoir que la vie d'un auteur ou d'un artiste – en l'occurrence celle de la chanteuse – n'est plus seulement envisagée comme antérieure et déterminante par rapport à son œuvre mais comme postérieure à celle-ci au point d'en faire partie intégrante. Elle est, si l'on m'accorde ce néologisme, j'avoue peu gracieux³, *ré-œuvrée*.

Le livre d'Alain Gerber, nous le verrons, s'inscrit parfaitement dans cette logique du déplacement spatial et temporel ou, comme l'écrit Roland Barthes, du « déport de la personne énonciatrice (au sens grammatical du mot "personne") » par contraste avec le « moi »⁴, puisque le « je » de narration qu'Alain Gerber attribue au personnage identifié sous le nom de Lady Day ou Billie, ainsi qu'aux autres personnages qui peuplent son récit, ne peut plus, et pour cause, être un « moi » même si les circonstances et les événements qui ont donné corps au « moi » et auxquels le « je » tente de donner sens sont scrupuleusement référencés, périodisés, restitués. Ce que l'on peut aisément vérifier en lisant les ouvrages de Sylvia Fol et de Véronique Chalmet, qui s'inspirent pour une large part des travaux de leurs prédécesseurs, principalement Donald Clarke, Stuart Nicholson ou Ken Vail⁵.

1. Gunther Schuller, *The Swing Era : The Development of Jazz*, London, Oxford University Press, 1989 : 96.

2. Cf. François Dosse, *Le Pari biographique : écrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005 : 96 sq.

3. Mais qui ne l'est guère moins, me semble-t-il, que le mot-valise introduit par Antoine Compagnon pour caractériser l'approche inspirée des « portraits littéraires » de Sainte-Beuve, lesquels se donnent pour but d'expliquer l'œuvre par le récit de vie : il parle de « vieuvre » (Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1983 ; et François Dosse, *op. cit.* : 84-101).

4. Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984 : 318.

5. Cf. Donald Clarke, *Wishing on the Moon : The Life and Times of Billie Holiday*, London, Viking Press, 1994 (rééd. : New York, Da Capo Press, 2002) ; Stuart Nicholson, *Billie Holiday*, London, Orion Books, 1996 ; Ken Vail, *Lady Day's Diary : The Life of Billie Holiday, 1937-1959*, Chessington, Castle Communications, 1996.

De facture plus classique, plus documentaire et, bien entendu, plus factuelle, non dépourvus cependant de passages rehaussés, versant pour l'un (Sylvia Fol) dans l'interprétation psychologique, voire psychanalytique⁶, pour l'autre (Véronique Chalmet) dans la théâtralité et même dans l'évocation poétique⁷, ces deux livres, dont on eût escompté qu'ils posassent sinon résolussent la tension entre la vie et l'œuvre, accordent l'essentiel à l'évolution de la première – ou à son « involution » pourrait-on déduire de leur lecture – plutôt qu'à la configuration de la seconde, mais sans pour autant la contextualiser vraiment, sans prendre en compte les facteurs sociaux qui caractérisent l'émergence et l'évolution du phénomène musical auquel se rattache l'art de Billie Holiday. La condition des Noirs américains, l'urbanisation, la prolétarianisation, la ghettoïsation de nombre d'entre eux pendant l'entre-deux-guerres (période où se révèle et s'affirme le talent de Billie Holiday), en somme leur situation historique et la place qu'au sein de celle-ci occupe l'expression musicale (negro-spiritual, gospel, blues, jazz) sont juste évoquées. Ne sont évoqués également qu'à gros traits les contours du show-business américain auquel, par la force des choses, appartient Billie Holiday, et dont on sait pourtant qu'il s'est constitué très tôt comme un milieu à part avec ses stratégies propres de reproduction, d'intégration ou d'exclusion, avec ses modes de sujétion ou ses formes d'exaltation – un milieu humainement dur, particulièrement enclin à brûler un jour ce qu'il avait encensé la veille et au sein duquel la débauche, l'alcoolisme ou d'autres formes de toxicomanie n'étaient pas seulement le fait de marginaux, de déclassés ou d'exclus, telle l'image qui est souvent donnée de la chanteuse. Il en est de même, enfin, pour le « sous-ensemble » qu'aux franges d'un tel milieu représente celui des musiciens et musiciennes de jazz, avec leurs ambitions, leurs frustrations, leurs revendications – aussi leurs dérisions, leurs parodies, leurs contestations –, et dont Patrick Williams et moi avons montré que s'y exprimait une anthropologie intuitive et musicale de la culture américaine⁸. Bref, une telle absence de contextualisation est déroutante, pour tout dire gênante, s'agissant surtout de la vie et de la carrière d'une chanteuse célèbre, et d'une chanteuse de jazz...

On l'aura compris : les livres de Sylvia Fol et de Véronique Chalmet ne ressortissent guère au genre « biographie sociale », parfois dite « modale », qu'identifie François Dosse (*op. cit.* : 235), c'est-à-dire, dans son acception technique,

6. Si l'on peut dire à en juger par ces quelques perles qu'on pourrait prendre au second degré si, au fil de l'ouvrage, elles ne réapparaissent sous une forme ou une autre pour expliquer les conduites autodestructrices de Billie Holiday (p. 253) : « Son masochisme [celui de Billie Holiday] exige une relation fondée sur la transgression, sur la punition, sur la violence. Billie titille McKay [le dernier mari de la chanteuse], le pousse à bout comme un enfant qui cherche la fessée. Elle le provoque et l'insulte grossièrement jusqu'à ce qu'il ne se contrôle plus. Contrairement à Levy [le précédent compagnon] auquel elle rendait les coups, McKay peut l'étendre d'un seul coup de poing. Et Billie s'émerveille qu'il la frappe sans laisser de traces. Quelle élégance ! »

7. Mais sans égaler l'admirable petit essai de Danièle Robert où l'auteur dialogue avec la vie de l'artiste, brode sur ses chansons, coule ses phrases, à la ponctuation près, dans sa musique ; cf. Danièle Robert, *Les Chants de l'aube de Lady Day*, Montréal, Tryprique, 2002 (1^{re} éd. : Cognac, Le temps qu'il fait, 1993).

8. Cf. Jean Jamin & Patrick Williams, « Jazzanthropologie », *L'Homme*, 2001, 158-159 : *Jazz et anthropologie* : 27-28, notamment.

la biographie « comme exemplification, illustration de comportements, de croyances propres à un milieu social ou à un moment particulier ». Mais on ne saurait nommément et uniquement en faire le reproche à nos deux auteurs puisqu'il semble que ce soit un signe distinctif et récurrent de la plupart des biographies de Billie Holiday publiées depuis près de quarante ans, leur dénominateur commun en quelque sorte : à la fois l'individualisation excessive et la prédétermination du sujet qui, dès lors, se trouve réduit à des traits de caractère, à des profils de tempérament (si ce n'est à des intempérances), en un mot, à une *essence*. Ce qui signifie qu'il existe là un problème sérieux et qu'au-delà de sa personne – et de sa personnalité souvent présentée comme déviante, voire psychopathologique – Billie Holiday serait devenue plus qu'une énigme : littéralement et paradoxalement un « cas biographique ». Non plus objet d'un récit de vie parallèle, mais objet de récits de vie pluriels et posthumes qui, pour certains d'entre eux, s'arrogent le droit de parler en ses lieu et place, briguent même le statut d'œuvre à part entière. Telle est l'ambition affichée par Alain Gerber qui, dans le texte de quatrième de couverture de son livre, baptise son récit *roman* et le rédige comme tel.

Un autre paradoxe que soulèvent les monographies consacrées à Billie Holiday tient au constat suivant : parmi la masse de publications, d'informations ou d'interprétations la concernant, les analyses explicitement musicologiques de son art vocal demeurent rarissimes⁹. Le plus souvent, les quelques passages ou notations s'y risquant sont empreints d'un strict déterminisme ethnomusicologique qui peine à s'affranchir de stéréotypes raciaux quant au placement de sa voix et son sens du rythme ou du swing (« voix nègre » oscillant entre la raucité et l'acidulé, timbre « félin », accent *bluesy*, déhanchement « à l'africaine », « instinct » de la syncope, « goût » du contretemps), ou d'une sorte de « botanique musicale » quant à son répertoire et son style si l'on reprend la flèche que Marcel Proust décocha dans *Contre Sainte-Beuve* à l'encontre de toute tentative de réduire l'art à la vie, de penser l'un par l'autre, de *comprendre* l'un avec l'autre, de s'enfoncer ainsi, tête et mains, dans une « broussaille littéraire ».

La vie de Billie Holiday qu'on pourrait dire haute en couleur expliquerait donc ses expressions, ses intonations et même ses séductions vocales : rien moins qu'« une voix de chatte qui miaule joliment » dit machistement John Hammond en 1933, son découvreur qui deviendra par la suite son producteur pour la firme phonographique Columbia (in Sylvia Fol, p. 59). Mais peut-être – simple principe de méthode ou marque élémentaire de respect – faudrait-il d'abord oublier les affres, les ratés, les écarts de son existence, comme y invite Francis

9. Signalons toutefois l'ouvrage de Chris Ingham, *Billie Holiday*, London, Unanimous Ltd, 2000 (notamment les deuxième et troisième parties), ainsi que la superbe étude, bien que relativement ancienne, que lui consacra le saxophoniste et critique Benny Green dans un chapitre de son livre *The Reluctant Art: Fives Studies in the Growth of Jazz*, New York, MacKibbon & Kay, 1962 ; elle est reprise intégralement dans l'indispensable anthologie de Robert Gottlieb, *Reading Jazz: A Gathering of Autobiography, Reportage and Criticism From 1919 to Now*, New York, Vintage Books, 1999 : 933-959. À ma connaissance, et à l'exception de quelques pages écrites par André Hodeir dans *Jazzistiques* (Marseille, Parenthèses, 1984 : 153-156), on ne trouve rien d'équivalent en français.

Marmande¹⁰, pour comprendre et analyser son art. Car, ajoute-t-il, n'en déplaisent aux « amateurs pantelants », aux chroniqueurs « à court d'imagination », aux critiques monoïdériques, Billie Holiday, qui n'eut qu'une voix, un chant, un son, un style, vécut *plusieurs vies*, et connut sans doute *plusieurs identités* ainsi que pouvaient d'ailleurs le laisser présager les différents patronymes qui lui furent donnés par sa mère (Sara Harris, dite Sadie, 1895-1945) au gré des liaisons, mariages ou remariages de celle-ci : née enfant naturelle, elle fut successivement prénommée Elinor, Elenoir, Elenor, Eleanora, nommée tantôt Harris, tantôt DeViese ou Gough, tantôt encore Fagan ou Halliday. Elle ne prit qu'en 1927 ou 1928 le patronyme Holiday, du nom de son vrai père Clarence Holiday (1899-1937) qui eut son heure de renommée comme banjoïste et guitariste au sein de l'orchestre de Fletcher Henderson (1897-1952). Quant à « Billie » qui, contre toute évidence, contre celle en tout cas de son passeport, se disait être née dans le ghetto noir de Baltimore, elle utilisa ce prénom en hommage à une des stars des Ziegfeld Follies et du cinéma muet, Billie Dove (1903-1997) qu'elle admirait. Rien que ce fatras onomastique dont il lui est arrivé de s'amuser – y verrait-on comme une préfiguration de sa courte vie désordonnée, de ses comportements incongrus, décalés, parfois provocants, parfois contradictoires – devrait rendre vaine toute recherche d'une unité, d'une tendance, d'une causalité univoque, en somme ruiner toute recherche d'une seule et même pente naturelle ou culturelle de sa personnalité « qui l'aurait entraînée au pire »¹¹, c'est-à-dire à l'autodestruction, et entacher tout récit s'ingéniant à la remonter d'une illusion rétrospective et réductrice, d'un innéisme sans faille, donc sans réel questionnement.

C'est le travers qu'ont débusqué et tenté d'éviter la journaliste et critique américaine Linda Kuehl et, à sa suite, la romancière et essayiste britannique Julia Blackburn, lesquelles se sont expressément interrogées sur les « vies réelles ou imaginaires » de l'artiste, s'attachant à reconstituer tout un faisceau de relations sociales, psychologiques, économiques et sentimentales, plutôt qu'à suivre – si l'on peut dire – une simple ligne de vie, rompant ainsi avec l'approche biographique classique, peu ou prou téléologique¹². Elles l'ont fait au travers des souvenirs et dires de ceux qui, hommes ou femmes, Noirs ou Blancs, musiciens ou comédiens, célèbres ou non, managers, secrétaires, caméristes ou agents fédéraux, ont connu de près Billie Holiday, parfois de très près, tel son dernier mari, Louis McKay (1909-1981).

Dans son ouvrage, Julia Blackburn réutilise en partie les quelque cent cinquante interviews effectuées en dix ans par Linda Kuehl. Pour des raisons juridiques, ces documents de première main n'ont pu être accessibles qu'au tout début des années 1990, vendus par la succession de Linda Kuehl, décédée en 1979 (cf. *infra*), à un collectionneur privé (archives Toby Byron, selon Sylvia Fol, p. 335) qui, outre

10. Cf. Francis Marmande, « Billie Holiday : Don't Explain », préface à *Billie Holiday* par José Muñoz & Carlos Sampayo, Paris, Casterman, 2000 : 7 (bande dessinée).

11. Francis Marmande, *op. cit.* : 8.

12. Cf. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994 : 81-89.

Donald Clarke et Robert O'Meally à qui il permit leur consultation moyennant finances¹³, les ouvrit à Julia Blackburn. Dans sa restitution condensée mais minutieuse et toujours circonstanciée, celle-ci laisse à chaque interviewé sa propre construction de la mémoire, fût-elle défaillante, hésitante ou contradictoire, des liens qu'il noua avec la chanteuse, et intact le souvenir, fût-il mauvais ou faux, qu'il dit en avoir gardé. Si bien que Billie Holiday n'apparaît qu'en trompe-l'œil – portrait en quelque sorte taillé en coup de serpe, mais dont l'« âme », pour reprendre le titre du livre de Marc-Édouard Nabe¹⁴, est étrangement rendue présente par ces témoignages croisés tantôt divergents, tantôt ambivalents, tantôt franchement malveillants, mais qui tous s'accordent sur la forte personnalité, voire sur la force physique de son modèle (« She was strong, strong as a bull », déclare le pianiste Bobby Tucker, l'un de ses accompagnateurs d'après-guerre, p. 177), autant que sur son exigence professionnelle, sur la haute idée qu'elle se faisait de son art et même sur sa joie de vivre et son goût du luxe (il lui est arrivé de gagner beaucoup d'argent, de rouler en Cadillac ou en limousine Lincoln, de porter soieries, perles, fourrures... et chihuahuas). Ces témoignages tranchent dès lors avec l'image empreinte non seulement de sensiblerie et d'ingénuité¹⁵ mais aussi de faiblesse, de détresse et de dépendance qu'ont retenue ou voulu donner d'elle maints amateurs, critiques et chroniqueurs. Alain Gerber lui-même, en un style fleuri (p. 247), s'est employé à rectifier cette vision dans le monologue qu'il prête à l'un de ses personnages, Irene Kitchings (elle fut dans la réalité la femme de Teddy Wilson, le pianiste avec lequel Billie Holiday joua et enregistra pour le label Columbia de 1935 à 1939) :

« Alors même que, avec un plaisir certes malsain, elle se livrait *en paroles* à l'autoflagellation, elle offrait *dans les faits*, à toute une communauté, l'exemple d'un intransigeant respect de soi. Sa vie privée n'était pas un modèle ; elle était la première à l'admettre et, plus souvent qu'à son tour, à le déplorer. En revanche, sa vie publique, malgré la drogue, malgré la boisson, malgré les fréquentations désastreuses, malgré les scandales, les procès, les séjours à l'hôpital et les séjours en prison, offre le spectacle

13. Et dont ils se servirent pour écrire leur ouvrage respectif : cf. Donald Clarke, *op. cit.* ; Robert O'Meally, *Lady Day : The Many Faces of Billie Holiday*, New York, Arcade, 1991 (trad. franç. : *Billie Holiday : les multiples facettes de Lady Day*, Paris, Denoël, 1992). Cela n'a pas été le cas pour Farah Jasmine Griffin, pourtant universitaire reconnue (professeur à Columbia University) et auteur d'une des meilleures études jamais publiées à ce jour sur Billie Holiday. Dans la préface à son livre (*If You Can't Be Free, Be A Mystery : In Search of Billie Holiday*, New York, Ballantine Books, 2002 : XIX), Farah Jasmine Griffin nous avertit que (ma traduction) « malheureusement, les archives de Linda Kuel [*sic*] ne lui furent pas accessibles, en raison notamment des droits de consultation exorbitants fixés par son actuel propriétaire ». Il est regrettable que Julia Blackburn ne fasse nulle part allusion à ces conditions de consultation surprenantes alors qu'elle remercie chaleureusement Farah Jasmine Griffin pour son aide et son ampleur de vue sur le « mythe » de Lady Day et la réception de son œuvre (p. 333).

14. Marc-Édouard Nabe, *L'Âme de Billie Holiday*, Paris, Denoël, 1986.

15. Bien qu'on ait souvent dit qu'elle était « une primitive romantique et grossière », qu'elle « adorait les histoires à l'eau de rose », qu'elle ne lisait que « des bandes dessinées », et qu'on ait écrit surtout qu'elle « ne savait pas lire la musique », Billie Holiday était dotée d'une réelle intelligence textuelle et d'une extraordinaire oreille musicale ; elle ne se privait pas de cultiver ce don par l'écoute attentive et répétée de disques non seulement de jazz mais d'opéra ou de musique classique : le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy était même devenu l'un de ses préférés (Julia Blackburn, p. 97).

d'un combat magnifique. Je dis souvent que dans la conscience des Noirs américains, "Black is beautiful" a surgi du néant en même temps que Billie – outragée mais décidée à n'en rien laisser paraître – se matérialisait dans la lumière des projecteurs, sous le regard embué de haine et d'alcool des agités du Famous Door. »

Julia Blackburn, qui, de manière certes plus factuelle, évoque également le témoignage d'Irene Kitchings (pp. 96 *sq.*), souligne par ailleurs (p. 8 et p. 249) qu'elle n'a pas voulu s'accrocher (*to cling*) à une version plutôt qu'à une autre, privilégiant une approche presque ethnographique de la vie et de l'entourage de celle qui, dans le milieu du jazz, au sein de la cité, dans les rues, les bars, les boîtes, les studios d'enregistrement et les salles de concert – à l'intérieur des prétoires, des prisons et des hôpitaux aussi –, était devenue comme une légende vivante¹⁶. Dans son « autobiographie » recueillie, il est vrai, par un journaliste cupide, William Dufty, et notoirement arrangée si ce n'est « noircie » pour un grand public en mal de sensationnalisme, Billie Holiday ne s'était pas privée d'alimenter et de consolider sa légende¹⁷, faisant du « je » de narration – à l'image du sujet de ses chansons – quelque chose qui n'est ni le « moi » qui dit « je » (biographie) ni le « je » qui se dit « moi » (autobiographie). Ce récit n'est pas sans évoquer, transposée au féminin, et sur le mode de *The Black Bad Girl*, une autre légende, celle de Stagolee (*The Black Bad Man*) – personnage clé de la tradition orale, vocale et musicale des Afro-Américains (en un temps incarné par le chanteur et guitariste de blues « voyou » Leadbelly), à travers lequel s'expriment, se retournent, se musiquent et se ritualisent les frustrations et la violence subies par eux au quotidien. C'est « la Mère du Blues », Ma Rainey, qui, en 1926, popularisa cette légende grâce au succès commercial rencontré par les *race records*¹⁸, en interprétant *Stack-O-Lee Blues* qui est devenu un enregistrement historique¹⁹, et dont Billie Holiday, probablement, a eu connaissance.

16. En 1994, Donald Clarke (*op. cit.*) s'était fondé sur les mêmes entretiens, mais avec une problématique différente : il chercha à démêler, dans les paroles recueillies par Linda Kuehl, le réel de la fiction, les faits soi-disant avérés de simples racontars, les fantasmes des uns des souvenirs précis des autres, non sans parfois forcer le trait et l'interprétation, non sans opérer des sélections arbitraires. De sorte que sa biographie, curieusement encensée par Alain Gerber (p. 9), pose de nombreuses questions justement soulignées par Farah Jasmine Griffin (*op. cit.* : 92-93) qui lui reproche ce qui, chez lui, semble relever de l'obsession ou du voyeurisme, c'est-à-dire « de porter l'accent, jusqu'au moindre détail, sur la sexualité et l'addiction de Billie Holiday » et d'en déduire « ses choix musicaux ».

17. Cf. Billie Holiday & William Dufty, *Lady Sings the Blues*, New York, Doubleday, 1956. Deux traductions en ont été faites en français : la première, de Maurice & Yvonne Cullaz, a été publiée sous le même titre chez Plon en 1960 (reprise aux éditions Solar en 1973) ; la seconde, de Danièle Robert, toujours sous le même titre, chez Parenthèses (Marseille, 1984), rééditée en 2003. Cette autobiographie a, en outre, donné lieu à un film médiocre (*Lady Sings the Blues*) réalisé en 1972 par Sidney J. Furie, avec la chanteuse Diana Ross dans le rôle-titre.

18. Sur le marché et l'impact des *race records* (« disques raciaux ») dans la communauté noire américaine, cf. notamment LeRoi Jones [Amiri Baraka], *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 : 153-169 (éd. orig. amér. : 1963, trad. de Jacqueline Bernard).

19. Malheureusement passé sous silence par Philippe Baudoin dans sa toute récente et remarquable *Chronologie du Jazz* (Paris, Outre-Mesure, 2005 ; voir, dans ce numéro le compte rendu de cet ouvrage par Patrick Williams, pp. 510-512). Sur la légende de Stagolee et l'impact de l'enregistrement de Ma Rainey, voir Cecil Brown, *Stagolee Shot Billy*, Cambridge, Harvard University Press, 2003 : 143-146.

Quant à Linda Kuehl, désespérée sans doute – telle est l'hypothèse de Julia Blackburn (p. 7) – de ne pouvoir maîtriser les matériaux qu'elle avait accumulés au cours de ses dix années d'investigation (outre les cent cinquante interviews signalées ci-dessus : des coupures de presse, des rapports de police, des copies de jugements, des bilans médicaux, des relevés de compte, des notes de blanchisserie, des factures d'électricité, etc.), lâchée par ses différents éditeurs peu patients (Harper & Row, puis Dial Press, notamment), elle mit fin à ses jours un soir de janvier 1979 en se jetant du troisième étage d'un hôtel de Washington. Elle était venue assister à un concert de Count Basie qui avait été l'un des tout premiers jazzmen de renom à reconnaître le talent de Billie Holiday : subjugué par sa beauté et sa façon de chanter et de swinguer, celui-ci l'avait engagée sur-le-champ après une audition en mars 1937 ; elle avait vingt-deux ans ; elle allait rester pendant un an dans son grand orchestre, y côtoyer le guitariste Freddie Green, le trompettiste Buck Clayton et, surtout, le saxophoniste ténor Lester Young à qui elle dut son surnom Lady Day (cf. *infra*), mais sans pouvoir enregistrer en studio, pour cause de contrat, avec l'orchestre au grand complet²⁰.

La fin tragique de Linda Kuehl, dépassée par une entreprise qu'elle aurait voulue totalisante sur la vie, l'œuvre et l'art de la chanteuse, a quelque chose de terriblement symbolique. Le « mystère » de Billie Holiday que rien ne prédisposait à devenir l'artiste de jazz qu'elle fut²¹, et sur lequel, comme nous l'indiquions au début de ce texte, nombre de biographes et critiques ont mis l'accent²², certains allant même jusqu'à prendre le mot dans son acception dramatique, voire orphique (Robert O'Meally, *op. cit.* ; Véronique Chalmet), ne se laisse pas approcher sans heurt ni risque. De source non établie, qui ressortit donc au légendaire, l'interprétation par Billie Holiday de *Gloomy Sunday*²³ – l'un de ses best-sellers qu'elle grava en août 1941 à New York dans une adaptation anglaise de Sam M. Lewis – aurait été interdite d'antenne après l'entrée en guerre des États-Unis en décembre de la même année sous le prétexte que cette chanson de sombre tonalité et aux paroles funestes (« *Death is no dream, for in death I'm caressing you / With the last breath of my soul I'll blessing you / Gloomy Sunday* ») risquait d'inci-

20. Cf. Count Basie & Albert Murray, *Good Morning Blues*, Paris, Filipacchi, 1988 : 250 (éd. orig. amér. : 1985, trad. de Jacques B. Hess & Jean-François Kresser). Il n'existe que trois morceaux enregistrés par Billie Holiday et le Count Basie Orchestra, repiqués à partir de retransmissions radiophoniques, l'une du Savoy Ballroom de New York le 30 juin 1937, l'autre du Meadowbrook Ballroom de Cedar Grove (New Jersey) le 3 novembre de la même année (Columbia, C3K 47724-2, Datom 6, album TOUCH OF MAGIC).

21. Je l'ai déjà signalé dans un précédent article (cf. Jean Jamin, « Voix sans issue. À propos de *Strange Fruit* », *L'Homme*, 2004, 170 : *Espèces d'objets* : 208-209), les années de formation musicale de Billie Holiday ne comportent aucun des traits, aucune des dispositions, ni aucune des modalités d'apprentissage qui sont d'ordinaire attribués ou prêtés aux musiciens de jazz.

22. Cf. Chris Ingham, *op. cit.* : 128. C'est dans un tout autre sens, en l'occurrence contestataire, voire politique, que Farah Jasmine Griffin (*op. cit.*) réutilise cette notion de « mystère » dès le titre de son ouvrage qu'elle empreinte au dernier vers d'un poème de Rita Dove, « Canary ».

23. Chanson composée en 1933 par le Hongrois Rezső Seress avec des paroles de son concitoyen László Jávör.

ter au suicide de jeunes Américains²⁴. Ce qu'un appel imminent sous les drapeaux ne pouvait évidemment tolérer... Bien qu'elle avouât en détester et la mélodie et les paroles comme le rappelle le danseur de claquettes James « Stump » Cross qui, par intermittence, de 1937 à 1945, se produisit en alternance dans les mêmes shows qu'elle (Julia Blackburn, pp. 143-144), Billie Holiday la maintint à son répertoire envers et contre tout – si ce n'est contre tous et, en particulier, contre son mentor John Hammond – et continua de la chanter en club ou en concert. Lors de son engagement au bar Trouville de Hollywood, à l'été 1942, elle l'interpréta chaque soir à la grande satisfaction de Lana Turner qui, avec Bette Davis, Betty Grable, Orson Welles, Humphrey Bogart, compta parmi ses plus fervents admirateurs et ses rares défenseurs blancs. (L'ironie de l'histoire est telle que, de source autorisée cette fois, la chanson *What A Wonderful World* de R. Thiele et G. Wess, interprétée par Louis Armstrong – avec Bessie Smith, il fut l'un des maîtres en musique et en chant de Billie Holiday –, sera elle-même bannie d'antenne pour des raisons certes différentes sur tout le territoire des États-Unis après les attentats commis le 11 septembre 2001 contre le World Trade Center de New York !)

Faut-il voir dans cette obstination la signature d'une de ses provocations ? Billie Holiday en était coutumière, et elles lui avaient déjà valu la surveillance rapprochée du FBI qui se rapprochera davantage d'elle après son interprétation de *Strange Fruit*, une chanson composée par un sympathisant communiste, Abel Meeropol, qui entendait dénoncer par la musique et les paroles lointainement inspirées de la *Ballade des pendus*, la pratique du lynchage de Noirs dans les États du Sud²⁵. Il semble que ce fût la diffusion de cette chanson qu'elle avait enregistrée pour le label Commodore en avril 1939, et son exécution par elle en club ou en concert, qui, ajoutée à celle de *Gloomy Sunday*, ont été à l'origine de ses démêlés avec le FBI et le Narcotic Bureau : ils devaient la conduire en prison pendant un an et un jour à la suite du procès bâclé qui lui fut intenté en mai 1947 pour détention et usage de stupéfiants, et la priver définitivement de sa *cabaret card* dans toute la circonscription de New York, c'est-à-dire d'un « permis de travail » délivré par la police et autorisant les artistes à se produire dans les lieux où était servi de l'alcool.

24. Cf. David Margolick, *Strange Fruit : Billie Holiday, le Café Society et les prémices de la lutte pour les droits civiques*, Paris, 10/18, 2001 : 70 (éd. orig. amér. : 2000, trad. de Michèle Valencia). Dans une adaptation française bien plus poétique due à Jean Marèze & François-Eugène Gona, et publiée sous le titre *Sombre Dimanche*, la chanteuse Damia (Marie-Louise Damien, 1892-1978) en donna une interprétation inoubliable en 1936, avec l'orchestre et les chœurs de Val-Berg (rééd. CD : Forlane, UMP-UCD 19075, Paris, 1993).

25. Cf. David Margolick, *op. cit.*, ainsi que mon article « Voix sans issue », *op. cit.* : 199-230. À noter qu'une des amantes de Billie Holiday, l'actrice Tallulah Bankhead, petite-fille d'un sénateur influent de l'Alabama qui – autre ironie de l'histoire – fut à la fin des années 1920 l'un des plus fermes opposants au vote par le sénat américain de la loi anti-lynchage, était intervenue directement auprès du patron du FBI, John Edgar Hoover, vieil ami de la famille Bankhead, pour que cessât la pression de ses agents sur Billie Holiday (la lettre de Tallulah Bankhead ainsi que la réponse de Hoover sont citées par Stuart Nicholson, *op. cit.* : 296-297 [appendice 6], reprises par Julia Blackburn, p. 137, traduites dans Sylvia Fol, p. 211).

Mais, dans cette obstination comme dans l'exécution réitérée de *Strange Fruit* – morceau sur lequel elle avait pris l'habitude de clore son tour de chant en concert malgré la désapprobation d'écrivains et intellectuels noirs, de conservateurs blancs, de ses producteurs et managers, ou le harcèlement d'agents fédéraux (Jamin, *op. cit.* : 218-219) –, ne doit-on pas voir plutôt l'expression d'un désir, la manifestation d'une volonté, celui et celle de se faire reconnaître comme une artiste à part entière ? C'est-à-dire : affirmer cette faculté qu'a tout artiste de transfigurer le réel, non point simplement de le refléter, serait-ce en l'embellissant ou en l'assombrissant. Ni seulement celle de divertir. À propos de Francis Bacon – Francis Marmande a osé, non sans raison, le rapprochement entre la démarche artistique du peintre et celle de la chanteuse²⁶ – Michel Leiris écrit :

« Ainsi, l'artiste, si l'on admet que son jeu va plus loin qu'un simple divertissement trouverait sa raison d'être dans l'existence même de ce chaos où nous sommes plongés, confusion dans laquelle il lui reviendrait de faire entendre son propre dire qui, pour ténu qu'il soit, sera du moins le sien [...] Difficile à décrire dans son apparence qu'aucun schéma rigide ne saurait caractériser, Francis Bacon aurait-il, en tant que peintre qui se veut rien que tel et adepte moins d'un art que d'un jeu qui ne comporte aucun message, une voix moins rebelle à la définition ? »²⁷

C'est à une question de ce type que tente de répondre Alain Gerber tout au long des chapitres de son foisonnant et, par endroits, séduisant récit. Le procédé de composition auquel il recourt est à première vue proche de celui de Julia Blackburn, faisant varier et alterner selon les lieux, les moments, les péripéties, à la manière de John Dos Passos dans *Manhattan Transfer*, des voix narratives multiples prêtées à des proches de Billie Holiday, chacune étant cependant présentée et décrite comme singulière : individualisée, typée, stylisée – et stylisée quelquefois à l'excès. Témoignages, points de vue, pensées, sentiments et tempéraments sont donc attribués à des personnages que l'auteur convoque au chevet de la chanteuse, puisque tout commence quatre mois avant sa mort – elle est déjà terriblement marquée par la maladie – lors des obsèques de celui qui fut son double non seulement masculin mais sonore²⁸ : le saxophoniste ténor Lester Young (1909-1959).

La cérémonie se déroule le 19 mars 1959 à l'Universal Funeral Chapel de New York. Et c'est une image inversée de *La Comtesse aux pieds nus* qui vient immédiatement à l'esprit en lisant le monologue de Mary, la femme de Lester Young, par lequel débute l'ouvrage d'Alain Gerber : d'un côté, Pres²⁹ gisant dans son cercueil, embaumé, statufié, « tiré à quatre épingles, les doigts entortillés dans un chapelet d'ivoire, souriant aux anges, insoupçonnable » (p. 22) ; de l'autre, Lady

26. Cf. Francis Marmande (*op. cit.* : 10) : « son génie mélodique, cette torsion des sons qui accuse les traits d'un texte, sa vérité intérieure, son expérience, qu'elle semble défigurer, comme Bacon, un visage. »

27. Cf. Michel Leiris, *Francis Bacon, face et profil*, Paris, Albin Michel, 2004 : 84.

28. Gunther Schuller (*L'Histoire du jazz : le premier jazz, des origines à 1930*, Paris, Parenthèses-PUF, 1997 : 15 ; éd. orig. amér. : 1968, trad. de Danièle Ouzilou) écrit : « Nous constatons l'influence du son instrumental sur le jazz vocal dans presque chaque note chantée par Billie Holiday qui, plus ou moins consciemment d'ailleurs [cette incise est symptomatique !], intégra la conception instrumentale de Lester Young et d'autres à son style propre ».

29. Parfois orthographié « Prez » dans la littérature jazzistique – désigne le diminutif de *President*, surnom que lui donnèrent ses amis musiciens dans le milieu des années 1930.

Day en une manière d'Humphrey Bogart au féminin, se tenant à distance, la nuque raide, le corps figé dans l'« enveloppe usée, fripée, parcheminée » de son vêtement, manteau ou trench-coat aux couleurs indéfinissables, « gris jaunâtre marbré de violet, d'indigo, d'aubergine, de vert tilleul » (p. 18). Ce jour-là, Billie Holiday se voit interdire de chanter par Mary, contrairement aux coutumes funéraires des musiciens de jazz. Rien, pourtant, d'une idylle autre que musicale ne s'était nouée entre elle et le saxophoniste pendant les vingt années où ils se sont côtoyés, accompagnés au sens strict, parfois perdus de vue et de son, puis retrouvés à l'occasion lors d'une séance d'enregistrement ou d'un concert du Jazz at the Philharmonic qu'organisa régulièrement le producteur Norman Granz à partir de l'été 1944. Vingt années, dont quatre pleines où Pres et Lady Day ont joué et gravé ensemble ce qui compte sans doute parmi les plus beaux duos voix-instrument de toute l'histoire du jazz, et où ils ne se caressèrent qu'à travers des notes de musique, lui jouant celles qu'elle chantait, elle chantant celles qu'il jouait, toujours, au propre comme au figuré, à *contre-chant*.

À la fin de son livre, Julia Blackburn (pp. 323-330) décrit, chœur après chœur, strophe par strophe, presque plan par plan, ce qui est devenu l'un des morceaux de jazz les plus remarquablement filmés par une équipe de télévision. L'émission « Seven Lively Arts : The Sound of Jazz », produite par Nat Hentoff, Whitney Balliett & Robert Herridge, réalisée par Jack Smight, est enregistrée les 5 et 8 décembre 1957 dans les studios de la chaîne CBS à New York. Billie Holiday interprète un des rares blues de sa composition, *Fine And Mellow*, en *mi* bémol, accompagnée par un orchestre de onze musiciens³⁰. Lester Young est assis, bouffi, fatigué, déjà fort malade ; au deuxième solo, après le chœur de Ben Webster, il se lève avec peine et commence à jouer, cadré en plan rapproché, puis :

« la caméra se tourne vers Billie Holiday [perchée sur un tabouret au centre de l'orchestre, elle est filmée de trois quarts face, sous un éclairage latéral très contrasté], la fixant regarder et écouter l'homme qui, de tous ses amis proches, avait été le plus proche. Ses yeux ne le quittent pas. C'est comme si, avec un simple regard (mais qui venait d'elle et rien que d'elle), elle cherchait à le maintenir droit et à le délivrer du mal qui le ronge. Elle dodeline de la tête en signe d'assentiment à ce qu'il lui confie dans le langage de la musique ; puis elle avance les lèvres, les ferme, s'en mord le bord, parce que, mieux que quiconque, elle peut ressentir l'effort que les siennes font pour jouer, l'arête vive sur laquelle il se meut au risque de chuter » [pp. 328-329, ma traduction]³¹.

30. Roy Eldridge & Doc Cheatham (tp), Vic Dickenson (tb), Lester Young, Ben Webster & Coleman Hawkins (ts), Gerry Mulligan (bs), Mal Waldron (p), Danny Parker (g), Milt Hinton (b), Osie Johnson (dm). Il existe plusieurs versions DVD de cette séance, la mieux remastérisée étant celle proposée dans le double album THE GREATEST JAZZ FILMS EVER (Idem Home Video, IDVD 1059, Andorre, 2003). Il existe également une version audio mais qui, à ma connaissance, n'est disponible que dans un format vinyle (Columbia, C3K 47724-3), et qui reproduit non pas la *soundtrack* de l'émission télévisée mais la répétition de *Fine And Mellow* qui eut lieu trois jours plus tôt, le 5 décembre 1957, en l'absence du trompettiste Roy Eldridge et du saxophoniste baryton Gerry Mulligan ; Jo Jones est alors à la batterie et Jim Atlas à la contrebasse.

31. De cette séquence télévisée, Véronique Chalmet retient ceci, apparemment écrit sans la moindre ironie, et qu'il conviendrait de mettre au compte de la rubrique « Sottisier » introduite par Philippe Baudoin dans sa *Chronologie du jazz* (op. cit.) : « *Fine And Mellow*. L'âme animale du jazz s'ébroue. Lester et Billie sont ressuscités dans leur gloire » (p. 196).

L'image, les visages, les regards, les notes qui se jouent là en l'espace de deux chœurs, sont inoubliables et montrent à quel point le jazz peut être et est autant une musique de coups d'œil et de gestes que d'oreilles, de voix, de souffle ou de doigté. Après cette séance, Billie Holiday et Lester Young ne jouèrent plus ensemble et ne se revirent plus jamais. Leurs seuls moments d'intimité physique auront été ces escapades de la fin des années 1930 où, tels des gamins délurés, ils grimpaient sur le toit d'un immeuble au petit matin, après leur performance dans une boîte ; ils y buvaient de longues rasades de gin sous un nuage de marijuana, regardant le jour se lever sur New York, « hésiter au-delà des ponts, tâter l'horizon de la pointe du pied » (Alain Gerber, p. 32). Il n'y avait donc rien dans cette relation qui pût justifier le rejet brutal d'une épouse légitime, si ce n'est l'image que Lady Day donna d'elle-même le matin des funérailles de Lester Young, le visage dévasté par la drogue et l'alcool, la voix cassée par le tabac, la main prompte à saisir la flasque de gin dans son sac à main laissé entrouvert à cette fin : « [...] en certaines circonstances, on apporte ses larmes avec soi », lui fait dire l'auteur (Alain Gerber, p. 31).

Si, dans les histoires que nous conte Alain Gerber, les événements relatés ont bien eu lieu, si les protagonistes ont pour la plupart bien existé, si des paroles rapportées ont bien été prononcées dans des circonstances parfaitement avérées (les témoignages produits par Julia Blackburn permettent leur recoupement), et si la périodisation est respectée, le récit polyphonique de *Lady Day* se présente cependant – nous l'avons dit – comme un roman. Du moins emprunte-t-il à la fiction palette et traits, feintise ludique et leurres. Les monologues et dialogues, les focalisations internes ou externes, les changements de tonalité, de rythme, de vocabulaire, les retours en arrière, etc., se succèdent ou s'imbriquent selon un procédé cher à l'auteur et systématiquement mis en œuvre dans ses précédents livres à partir d'émissions radiophoniques quasi quotidiennes diffusées sur France Musique, et où, à travers ses narrations orales ponctuées d'extraits musicaux, le jazz se dit et s'entend à la manière d'un roman, voire d'une fable³². De la parole au texte, du réel au romanesque, de la musique à la romance, et du roman à la légende, il y a de nombreux pas, maintes ornières qu'Alain Gerber s'évertue à franchir ou à combler dans ses récitatifs comme dans ses arias, improvisations et arrangements écrits. Ce qui, toutefois, ne va pas sans tics de langage ni artifices stylistiques non plus que sans longueurs ni redites qui, au bout du compte (les ouvrages sont volumineux, particulièrement celui consacré à Billie Holiday), peuvent lasser. Il y a surtout le risque d'introduire et de maintenir une confusion entre monde réel (« Billie Holiday ») et monde légendaire (*Lady Day*), de créer

32. Cf. Alain Gerber, *Louie*, Paris, Fayard, 2002 (vie romancée de Louis Armstrong ; François-Xavier Hubert lui a consacré un À Propos dans *L'Homme*, 2004, 170 : 245-252) ; *Chet*, Paris, Fayard, 2003 (vie romancée du trompettiste Chet Baker) ; *Charlie*, Paris, Fayard, 2005 (vie romancée du saxophoniste Charlie Parker). À propos de Charlie Parker, autre musicien de légende, signalons une petite biographie en français, de bonne tenue, récemment écrite par Jean-Pierre Jackson : *Charlie Parker*, Arles, Actes Sud, 2005 (« Classica » – à noter que parmi les douze ouvrages déjà publiés dans cette collection au titre explicite, c'est le premier et le seul consacré à un musicien de jazz).

une dissymétrie entre récit factuel et récit fictionnel, entre « fiction et diction »³³, en sorte que l'un en vienne à basculer totalement dans l'autre. Mais c'est précisément sur ce flottement que se fonde le projet d'Alain Gerber, et du vertige référentiel qu'il engendre que l'auteur joue et se joue³⁴, comme si aborder le monde du jazz par le verbe, par les mots, par l'écriture devait presque naturellement conduire à *mimer* les indéterminations tonales et métriques (*blue notes* et *swing* notamment) que recèle *sui generis* le phénomène musical qui les exprime, et comme si ce monde instable, nomade, précaire « devait se nourrir de vies imaginées, se raconter des vies imaginaires »³⁵, s'inventer des histoires et des personnages pour contrecarrer une Histoire qui a dépossédé ses habitants de leur passé et de leur propre personne. Il est vrai – Jean Starobinski nous le rappelle pertinemment³⁶ – que tout « sujet légendaire ne vit qu'à la condition d'être repensé de fond en comble »... Nul doute que, de ce point de vue, le récit d'Alain Gerber, en ajoutant du romanesque à la légende, en introduisant du romantisme dans l'existence, en greffant de l'emblématique sur ses personnages, participe bien de la « mythification » du jazz, et réfléchit, reproduit, prolonge en quelque sorte l'« oralité seconde » de cette musique dont parle Christian Béthune³⁷. Mais cela se fait au détriment de la connaissance sinon de la carrière des musiciens de jazz du moins de leur manière particulière de *musiquer*. Contrairement à ce qu'Alain Tercinet a pu constater à propos d'ouvrages récents retraçant la vie et l'œuvre d'un autre jazzman de génie, Charlie Parker (1920-1955) – le quasi-contemporain de Billie Holiday –, on est loin, pour ce qui la touche, de voir « s'effacer la légende devant l'histoire et la musicologie »³⁸. Qu'attendre en effet des biographies de Véronique Chalmet ou de Sylvia Fol, et même des témoignages mécaniquement consignés par Julia Blackburn ? Qu'attendre par ailleurs de ce genre d'hybride, de cet « emboîtement mimétique »³⁹ des situations, des dialogues et des monologues que, de son côté, nous propose Alain Gerber, et dont le contenu autant que la forme sont, pour certains, improbables ? Peu de choses en ce qui concerne une problématisation des rapports de force sociaux (et raciaux) auxquels la principale protagoniste s'est trouvée exposée et dont la fiction

33. Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, ainsi que, sur ce statut du fictionnel par rapport au référentiel, le numéro spécial de *L'Homme* (n°175-176) consacré aux « vérités de la fiction », notamment l'article de Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? » (pp. 19-36).

34. Il s'en est assez longuement expliqué dans une lettre que reproduit François Dosse dans son ouvrage (*op. cit.* : 82) : « Dire le faux, en somme, pour prononcer *quand même* », conclut-il, « un vrai qui reste, et sans doute doit rester, indicible. »

35. Jean Jamin & Patrick Williams, « Glossaire et index des musiciens de jazz », *L'Homme*, 2001, 158-159 : *Jazz et anthropologie* : 323.

36. Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*, Paris, Le Seuil, 2005 : 185 (« La librairie du XXI^e siècle »).

37. Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, 171-172 : *Musique et anthropologie* : 443-458.

38. Alain Tercinet, *Parker's Mood*, Marseille, Parenthèses, 1998 : 116. Selon ce même point de vue, on peut se reporter à la « biographie » en tous points exemplaire, musicologiquement, sociologiquement, historiquement, que le pianiste italien Enrico Pieranunzi a écrite sur un autre personnage légendaire du jazz : *Bill Evans : portrait de l'artiste au piano*, Pertuis, Rouge profond, 2004 (éd. orig. ital. : 2001, trad. de Danièle Robert).

39. Christian Béthune, *op. cit.* : 454.

(roman historique, biographie romancée) peut être parfois l'expression. Mais surtout, peu de choses sur l'art vocal de Billie Holiday, qui est à peine effleuré comme si n'importait que ce que la vie, même fabulée, et donc la mort, celle-ci bien réelle, font à l'œuvre.

On peut certes considérer qu'au cœur du « mystère » de Billie Holiday, si l'on retient l'idée orphique du mystère, règne une pulsion de mort, s'élève un chant de sirène parmi des ruines qui ne sont même pas celles de soi. Plus prosaïquement, un syndrome d'abandon notamment maternel sur lequel Sylvia Fol, dans sa biographie, insiste lourdement (pp. 11, 71, 79, 138, 164-166), aurait été à l'origine des tendances morbides de Billie Holiday et de son attirance tout aussi morbide pour la dépravation alors perçue comme une « quête » d'amour si ce n'est comme une forme perverse de rédemption telle que le cinéaste Martin Scorsese eût pu la scénariser... Ce dont témoigneraient non seulement sa vie de bâton de chaise moins festive qu'autopunitive, voire autodestructrice (drogues, alcool, blessures reçues, souvent recherchées, coups donnés à ses partenaires masculins, plus durement renvoyés par eux, prostitution, bisexualité, prodigalité), mais une grande partie de son répertoire composé de « ces merdes intéressantes »⁴⁰ – romances à deux sous, « drames fleuris »⁴¹ et, le temps d'une strophe, vite fanés – que sont les standards et où, bien souvent, l'être que l'on aime vous délaisse, vous trompe, vous plaque, vous meurtrit (*My Man*) et finit par fracasser sinon votre visage et vos bras du moins la piaule que vous avez mis des années à meubler (« *Took me years to get my pad straight...* », est-il dit dans la chanson de sa composition : *Please Don't Do It In Here*). Elle les chantait avec une telle conviction, une telle présence que maints biographes – et donc parmi les plus récents d'entre eux – y ont naturellement perçu une projection de ses propres turpitudes, un décalque sonore de son existence décousue, périodiquement défaite, bien plus : une demande d'assistance musicale comme le suggère Sylvia Fol avec une naïveté feinte qui frise cependant le contresens, voire l'extravagance (p. 152) :

« En écoutant Lady Day passer de ses intonations enfantines à sa voix rauque et cassée, comme celle d'Armstrong, on peut se demander si elle ne reproduit pas un souvenir enfoui, celui d'une petite fille qui pleure et supplie un homme à la voix grave... »

On peut imaginer que chanter fut pour elle un moyen de se faire entendre, peut-être même un appel au secours. »

Mais on peut aussi bien imaginer que lancer des SOS, chercher à se faire entendre, chanter en jetant sa vie chaque soir à la face des autres, trois sets de suite, pendant plus de vingt ans, ne peut être à la longue qu'horripilant, exténuant, déboussolant. Billie Holiday n'était pas du genre à se répéter ni à s'imiter : ses différentes interprétations d'une même chanson le prouvent. Il faut donc que passe et se passe

40. Marc-Édouard Nabe, *op. cit.* : 90. Sur les standards en jazz, voir, dans ce numéro, l'article de Patrick Williams, « Standards et Standardisation. Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », pp. 7-48.

41. Voir, dans ce numéro, l'article de Denis-Constant Martin, « *Le myosotis, et puis la rose...* Pour une sociologie des "musiques de masse" », pp. 131-154.

quelque chose d'autre : un *savoir* musical, une *science* vocale, une façon d'attaquer un mot, une note, pour créer une image, un portrait acoustique, fût-il de soi⁴², et qu'il importe de renouveler chaque nuit en étirant les mélodies comme on dévide du fil, en changeant le rythme comme on saute d'humeur, en retouchant tonalités et accords comme on repique de vieux clichés, mais tout en entretenant le swing, cette incessante « lutte entre le rythme et la mesure » propre au jazz⁴³. Il est clair que sa « vie musicienne » comporta moins d'aspérités et d'écarts – sauf artistiques, ce faisant techniquement maîtrisés, en particulier sur le plan de l'émission et du placement de sa voix – que « ses vies privées ». Sinon comment comprendre l'engouement qu'elle suscita en tout premier lieu de la part de ses partenaires musiciens ? Billie Holiday a joué, chanté, swingué avec les plus grands jazzmen de son époque (Benny Goodman, Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, Lester Young – bien sûr –, Buck Clayton, Benny Morton, Teddy Wilson, Roy Eldridge, Benny Carter, Johnny Hodges, Cosy Cole, Barney Kessel, Harry Edison, Ben Webster, Oscar Peterson, etc.), lesquels ont tous dit le plaisir qu'ils avaient eu à l'accompagner, rendant justice à sa grande intelligence rythmique, harmonique et mélodique (Julia Blackburn cite les témoignages, de ce point de vue éloquents, de quelques survivants de cette période qui ont été un moment ses accompagnateurs : les pianistes Bobby Henderson, Jimmy Rowles, Bobby Tucker, Carl Drinkard, le contrebassiste John Levy).



Plutôt que « pauvre petite chose » – on a vu qu'elle ne l'était pas tant que cela – s'échinant à demander du secours aux mots et aux notes d'une chanson, et dont il faudrait « écouter non pas tant la voix que le cœur », conclut Sylvia Fol de façon péremptoire (p. 321), n'était-ce pas une grande musicienne qui s'exprimait ainsi, s'employant à faire rendre gorge aux paroles les plus triviales ou les plus banales des chansons de la Tin Pan Alley⁴⁴, à tordre, triturer, décaler les airs les plus éculés ou les plus mièvres, et à se jouer de la hauteur comme de la durée des notes d'une mélodie afin de lui donner une ressemblance dépassant la ressemblance orthodoxe⁴⁵, en somme à se l'approprier pour la faire sonner, avec l'aide de ses compagnons de jeu, autant complices que faire-valoir, à son registre, à son timbre, à son rythme ? Point de grande misère ni trop de lamentation dans cette approche musicale ! Et il est utile, à ce stade de l'argumentation, de se reporter aux belles pages qu'Alain a consacrées au chant :

« S'il est vrai », remarquait-il⁴⁶, « que la musique peut contraster avec ce que la chanson dit, elle contraste toujours comme il faut, opposant à la misère humaine une consolation d'avance et comme une vue sur un long déroulement du temps. Il n'y a peut-être

42. Sur la notion de portrait acoustique, voir, dans ce numéro, l'article de Bernard Lortat-Jacob, « L'image musicale du souvenir. *Georgia On My Mind* de Ray Charles », pp. 49-72.

43. André Schaeffner, *Le Jazz*, Paris, Jean-Michel Place, 1988 : 63 (1^{re} éd. : Paris, 1926).

44. Cf. Patrick Williams, *op. cit.* : 7-48.

45. Cf. Benny Green, *op. cit.* : 947-948.

46. Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1995 [1953] : 116-117 (« Tel »).

pas de musique gaie ; mais on ne peut pas dire non plus que la musique soit triste ; car le vrai musicien, encore bien plus que le vrai poète, repousse ses peines et les maintient en face de lui, à distance de vue humaine. On appelle quelquefois mélancolie, faute d'un meilleur mot, cet état où l'on contemple ses propres malheurs et tous les malheurs, comme des objets qui passent et déjà lointains ; la musique figure merveilleusement ce souvenir et cet oubli ensemble. L'âme chanteuse a son bonheur en elle. »

Bien plus que la vie, c'est l'œuvre vocale qui, chez Billie Holiday, devient le véritable théâtre d'opération, parsemée d'autant de portraits qu'on dirait tout droit sortis du cellier d'un Dorian Gray qu'il existe de chansons aux musique et paroles rongées ou à ronger, mais sans que soient fermement établis des liens ou des rapports de causalité directs – surfaces réfléchissantes, miniatures en médaillon ou tracés oraculaires – entre elles et ce qui serait alors leurs modèles vivants. Il devrait aller de soi que chanter la tristesse des dimanches dans les grandes villes (*Gloomy Sunday*), pour paraphraser Marcel Proust, n'implique pas que tous les dimanches ont été, sont et seront gris. Il devrait aussi aller de soi que peindre à coup de notes grimacées d'horreur la chair brûlée des fruits noirs étranges qui pendent aux branches des arbres du Sud (*Strange Fruit*) ne peut suffire pour que règne de nouveau le seul parfum des glycines dans les hameaux, les jardins et les bois du Delta. À la différence de la chanteuse Nina Simone qui reprendra le titre en 1965⁴⁷, Billie Holiday n'a jamais fait de *Strange Fruit* un *protest song*, mais, là encore, juste une peinture, un plan, une séquence qu'elle dévoile presque rituellement à la face du public en fin de concert, et où chacun pouvait se trouver « pris aux rets d'une liturgie en quelque sorte à *blanc* qui, sans référence à quelque transcendance que ce soit et n'existant que pour elle-même, l'émouvait d'autant plus puissamment que ne l'embrumait aucun sous-entendu »⁴⁸ ni ne l'encombraait aucun message autre que celui de saisir et montrer la réalité pour ainsi dire nue et crue des choses, c'est-à-dire par-delà leurs caractères circonstanciels – le propre, donc, d'une tragédienne lyrique⁴⁹.

47. Signalons l'excellente biographie, celle-ci contextualisée, que David Brun-Lambert vient de publier sur cette chanteuse longtemps considérée – à tort – comme la continuatrice de Billie Holiday : *Nina Simone*, Paris, Flammarion, 2005 (son interprétation de *Strange Fruit* est évoquée en pages 159-162).

48. Michel Leiris, *op. cit.* : 127.

49. C'est ce qu'avait très bien deviné Philippe Gumplowicz dans son livre *Le Roman du jazz, deuxième époque 1930-1942* (Paris, Fayard, 2000 : 444) : « Comment déplacer ces mots [ceux de *Strange Fruit*] du terrain de la dénonciation morale à celui de la justesse esthétique ? En n'y mettant ni larmes ni sensiblerie », répond-il. Et il poursuit : « Cette chanson ne sera pas un hymne, pas même un cri de colère. La distance qu'elle [Billie Holiday] impose laisse libre le spectateur ; la violence raciale apparaît à nu, sous les teintes d'une tragédie antique ». Cf. aussi mon article (*op. cit.*) où je développe ce point de vue ; c'est également celui que retient Robert O'Meally dans le livret (*Roots and Routes : Toward Holiday on Verve*) qui accompagne le coffret récemment paru (19 décembre 2005) : BILLIE HOLIDAY, THE COMPLETE VERVE STUDIO MASTER TAKES (6 CD, B0004291-02, Universal City, Universal Music, 2005). La version « Verve » de *Strange Fruit*, fort différente de celle gravée chez Commodore en 1939, a été enregistrée en juin 1956, et est reproduite sur la plage 5 du CD 4 de ce coffret.

Le réalisme des interprétations de Billie Holiday est trompeur et semble avoir souvent trompé ses biographes au point de les amener à confondre vie et œuvre et de les dispenser, relatant l'une, d'analyser sérieusement l'autre : la première servant alors – nous l'avons vu – de seul motif à la seconde. Dans un commentaire sur l'opéra de Paul Dukas, *Ariane et Barbe Bleue*, Olivier Messiaen cite cette belle parole de l'Évangile selon Saint Jean (I, 5) : « La lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas comprise »⁵⁰. On peut l'entendre ici dans un sens résolument profane... Si réalisme il y a, c'est donc moins dans la conformité avec la réalité ténébreuse de l'expérience vécue que dans le cisèlement et la projection de sons qui auront autant de poids que s'ils étaient la réalité même, au risque de la distorsion, de la *défiguration*, voire de l'« abstraction » comme l'avaient très bien souligné Benny Green (*op. cit.* : 947) et, à sa suite, Marc-Édouard Nabe, surtout dans la manière qu'a Billie Holiday de prononcer, de traiter, d'infléchir et de chanter paroles et mots :

« Ce ne sont plus des mots », remarque celui-ci (Nabe, *op. cit.* : 68), « c'est plus riche que des onomatopées et ce ne sont pas des onomatopées. On allonge un mot comme *life* et ça ne devient pas une onomatopée qui n'en est pas une, mais un *mot-note*. On agrandit un détail de tableau de Carpaccio et ça devient plus abstrait qu'un Kandinsky. »

Faire sonner les mots comme des notes, se faire sonner soi-même comme un instrument, voilà peut-être en quoi résident l'art et le « mystère » de Lady Day. Ce qu'elle ne put ou ne sut faire dans ses vies. Jimmy Rowles, l'un de ses pianistes accompagnateurs, avait probablement raison de penser que « Billie, ce n'était pas une voix, c'était un son » (Alain Gerber, p. 242). Miles Davis lui emboîtera le pas : « Elle sonne comme un instrument »⁵¹. Ce qui ne signifie nullement qu'elle ne fut que l'instrument de sa vie, ni que celle-ci ne fut que l'instrument de sa voix. Car ce n'est pas un seul et même moi qui, dans toutes les chansons qu'interpréta Billie Holiday, sonne comme soi-même.

POST-SCRIPTUM — *Au moment de mettre sous presse ce numéro de L'Homme, je découvre – point d'orgue, en quelque sorte, à cette profusion éditoriale sur la vie et la carrière de Billie Holiday – que le supplément hebdomadaire du journal Le Monde, dit Le Monde 2, daté du 24-30 décembre 2005, consacre entièrement sa rubrique « Les archives du Monde » (pp. 59-69) à la chanteuse sous ce titre annoncé au sommaire : « Billie Holiday. La vie d'une icône du jazz ». Coordonné par Simon Roger, le dossier comporte des articles, notes et encadrés de Francis Marmande à qui revient la présentation générale (étrangement en retrait par rapport aux intuitions analytiques qu'il avait exprimées à propos de l'art vocal de Lady Day et que j'ai rappelées plus haut), de Lucien Malson, de Pierre Drouin, de Thierry Freslon (reprise d'anciennes chroniques*

50. Commentaire signalé et analysé par Jean Starobinski, *op. cit.* : 187 (le texte d'Olivier Messiaen sur l'opéra de Paul Dukas a paru en 1936 dans la *Revue musicale*, n°166).

51. Cité par Christian Gauffre, *Billie Holiday*, Paris, Vade Retro, 1995 : 75.

publiées dans le quotidien) et de Simon Roger lui-même, s'attachant à l'examen des rendez-vous manqués de la chanteuse avec le cinéma hollywoodien. L'ensemble de ce dossier ne me paraît pas remettre en cause les remarques et analyses que j'ai proposées dans cet *À Propos* ; il aurait même tendance à les conforter si l'on en juge par ces seules phrases extraites de l'accroche composée en colonne de droite sur la première page de la rubrique à côté d'une très belle photographie de Lady Day par Herman Leonard (p. 59) : « Mieux que nulle autre chanteuse », peut-on lire en gros caractères, « elle a su faire passer dans sa voix les chaos de sa propre existence. Enfance trahie, amours blessées, humiliations racistes, abus de tout. Le répertoire de "Lady Day" raconte cela. Vous n'êtes pas convaincu ? Écoutez Billie, elle vous le chantera. »

Bref, des « bas-fonds aux plus grandes scènes » (p. 62), puis de celles-ci aux couloirs de prison ou d'hôpital, la carrière de Billie Holiday est une fois de plus retracée, implacable. Et, une fois de plus, est rabattue l'œuvre sur la vie, remplacée la voix dans les larmes... (C'est d'ailleurs l'autre titre donné à ce dossier du Monde : « Billie, les larmes dans la voix. ») Mais Billie Holiday qu'une autre journaliste, Sandrine Mariette, de l'hebdomadaire *Elle* (21 décembre 2005), qualifie de « star capricieuse, issue des bordels de Harlem... » en conclusion de sa notule sur le livre d'Alain Gerber – contrevérités et clichés restent étonnamment persistants presque cinquante ans plus tard –, chanta aussi, avec une magnifique énergie et un swing extraordinaire, des morceaux enjoués, allègres, toniques, aguichants tels que *Easy To Love*, *I Only Have Eyes For You*, *What A Little Moonlight Can Do*, *A Fine Romance*...⁵²

La raillerie, la parodie, l'humour ou la facétie (jeux de mots, de voyelles, de sons, de tonalités et de rythmes) étaient loin d'être absents de son expression vocale et de son répertoire. Ce sont là les marques non seulement d'une véritable artiste – ce qu'elle a toujours voulu être, et qu'elle a été – mais de toute une tradition musicale afro-américaine⁵³. Bien qu'elle ne fût pas une chanteuse de blues ni de gospel et qu'elle n'en interprêtât que fort peu durant sa brève carrière, elle allait remarquablement incarner et perpétuer cette tradition de l'« ironie » (LeRoi Jones) en même temps que de l'« amertume » (Richard Wright), comme l'observe Farah Jasmine

52. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter, outre l'intégrale citée en note 49 (p. 194), à celle publiée et remarquablement remastérisée par Columbia : *LADY DAY. THE COMPLETE BILLIE HOLIDAY ON COLUMBIA 1933-1944*, Sony Music, New York, 2001, CXK 85470, 10 CD accompagnés d'un livret de 114 pages composé par Gary Giddins, Farah Jasmine Griffin et Michael Brooks pour les notes des quelque deux cents *songs* repiqués.

53. Outre l'étude de Benny Green déjà citée, voir, sur cet aspect de la culture noire américaine : Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris, Kargo, 2003 (éd. orig. amér. : 1993, trad. de Jean-Philippe Henquel) ; Peter Guralnick, *Sweet Soul Music : Rhythm and blues et rêve sudiste de liberté*, Paris, Alia, 2003 (éd. orig. amér. : 1999, trad. de Benjamin Fau) ; William Lhamond, *Raising Cain : représentations du Blackface, de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo, 2003 (éd. orig. amér. : 1998, trad. de Sophie Renaut).

54. Cf. en particulier la longue et belle nouvelle de Julio Cortázar, *L'Homme à l'affût : à la mémoire de Charlie Parker*, Paris, Gallimard, 1963 (trad. de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon).

55. Entre autres écrivains : Langston Hughes, Gayl Jones, Alice Walker, Sonia Sanchez, James Baldwin, Amiri Baraka, Toni Morrison, etc. ; cf. Farah Jasmine Griffin, « Literary Lady », article du livret inséré dans le coffret *LADY DAY. THE COMPLETE BILLIE HOLIDAY ON COLUMBIA 1933-1944*, op. cit. : 46.

Griffin en évoquant l'« héritage » de Billie Holiday – celle-ci étant devenue, non par ses vies mais par ses chansons et sa manière d'être dans les chansons, une source d'inspiration majeure (à l'image de Charlie Parker⁵⁴) pour des auteurs (romanciers, poètes, dramaturges) notamment noirs américains : « Des écrivains », écrit-elle (ma traduction)⁵⁵, « ont été attirés par elle pour tout un ensemble de raisons, la moindre n'étant pas la façon dont elle s'est parfaitement accomplie sur le plan artistique. Sa faculté de tisser et de transmettre une narration à travers des chansons populaires, a fait d'elle une conteuse de première ordre. Tout aussi bien, son art de phraser, de déconstruire les mélodies, de poser sa voix et d'être toujours dans le temps [tempo], en a-t-elle fait une manière de chantresse. » Telle est la perspective musicologique et anthropologique qu'on eût souhaité voir développer dans les ouvrages récents sur Billie Holiday.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : biographie/biography – légende/legend – chanson/song – réalisme/realism – jazz – Billie Holiday.